

Michael G. Festl, Philipp Schweighauser (Hg.)
Literatur und Politische Philosophie

Michael G. Festl, Philipp Schweighauser (Hg.)

Literatur und Politische Philosophie

Subjektivität, Fremdheit, Demokratie

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Berta Hess-Cohn Stiftung, Basel.

Umschlagabbildung:

Philipp Schweighauser

Quellen: Pixabay (https://pixabay.com/de/gelber_fisch_schnapper-954063/)
Sebasiooo, auf Wikimedia Commons (<https://commons.wikimedia.org/wiki/file:PezAcuarioMed4.JPG>)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6149-0

Inhalt

PHILIPP SCHWEIGHAUSER UND MICHAEL G. FESTL

Einleitung: Die erste Schwalbe	9
--------------------------------------	---

I. THEORETISCHE VORAUSSETZUNGEN

THOMAS CLAVIEZ

Dramen der An(v)erkennung: Kritische Theorie als Literaturgeschichte	21
---	----

WINFRIED FLUCK

Was ist Freiheit? Der Beitrag der Gegenwartskunst	51
---	----

II. SUBJEKTIVITÄT IN DEMOKRATISCHEN GEMEINSCHAFTEN

MICHAEL G. FESTL

Die kompetitive Familie: Jonathan Franzens <i>Freiheit</i> und Subjektivität in der demokratischen Familie	75
---	----

RIDVAN ASKIN

Emersons politisches Denken und die Dichtung	101
--	-----

DIETER THOMÄ

Leben auf der Schwelle: Diderots „Neffe“ als Störenfried im Spannungsfeld zwischen Literatur und Philosophie	123
---	-----

R. M. BERRY

Stanley Cavell und die politische Dimension der literarischen Moderne	145
--	-----

PHILIPP SCHWEIGHAUSER

„Gut“: Becketts Verhandlungen von Macht in seinen Fernsehspielen für den Süddeutschen Rundfunk	169
---	-----

III. FREMDHEIT IN DEMOKRATISCHEN GEMEINSCHAFTEN

CLAUDIA FRANZISKA BRÜHWILER

Flucht – Grenzgang – Ankunft: Politische Theorie
zwischen Literatur, Philosophie und Sozialwissenschaft 199

TEA LOBO

Literarische Sprache, Intersubjektivität und Gemeinschaft
bei Wittgenstein und Dostojewski 215

FLORIAN GROSSER

Odyssee ohne Ankunft: Migration und Fremdheit
in Jeffrey Eugenides' *Middlesex* 235

DEBORAH MADSEN

„Communitism“ in Aktion:
Indigene Gemeinschaft, dekolonialer Aktivismus und
Videospiel-Narrativ in *Kisima Ingitchuna (Never Alone)* 257

MARTHA C. NUSSBAUM

Jüdische Männer, jüdische Anwälte: Philip Roths „Eli, der Fanatiker“
und das Problem jüdischer Männlichkeit im
amerikanischen Rechtswesen 285

Autorenverzeichnis 327

Begriffsregister 329

„Gut“: Becketts Verhandlungen von Macht in seinen Fernsehspielen für den Süddeutschen Rundfunk

In Becketts von ihm selbst für den Süddeutschen Rundfunk inszenierten Fernsehspielen *He, Joe* (1966, 1979), *Geister-Trio* (1977), ... *nur noch Gewölk ...* (1977), *Quadrat I* (1981), *Quadrat II* (1981), *Nacht und Träume* (1983) und *Was Wo* (1986) wird Macht auf mindestens drei Ebenen verhandelt: auf der ersten und tiefsten, medialen Ebene (die Macht des Regelwerks, der eingesetzten Apparate und Technologien), auf der zweiten, inszenatorischen Ebene der Produktion (die Vorgaben der Regieanweisungen, das Wirken des Regisseurs als Zuchtmeister) und auf der dritten, diegetischen Ebene (zwischen Figuren, zwischen Figuren und körperlosen Stimmen, zwischen Figuren und in den Raum projizierten Gesichtern).¹ Um Becketts Inszenierung von Machtverhältnissen auf diesen drei Ebenen adäquat zu beschreiben, muss man unterschiedliche Verständnisse von Macht heranziehen: Macht als mediales Dispositiv; Macht als totale Herrschaft in Hannah Arendts Sinne; Macht als intersubjektives Phänomen, mit besonderem Augenmerk auf das, was die Sozial- und Entwicklungspsychologie ‚Zwang‘ (*coercion*) nennt. Man könnte versucht sein, diese drei Formen der Macht den drei Ebenen der Beckettschen Fernsehspiele zuzuweisen. Demnach würden auf der ersten, medialen Ebene Macht als Dispositiv erkennbar werden, auf der Produktionsebene Becketts Streben nach totaler Kontrolle über sein Werk zum Vorschein treten und auf der diegetischen Ebene vornehmlich Machtbeziehungen zwischen Subjekten sowie zwischen Subjekten und Objekten thematisiert. Dies greift allerdings nur schon deshalb zu kurz, weil Beckett totalitäre Kontrolle auch auf der diegetischen Ebene verhandelt und dort – am deutlichsten in *Was Wo* und (dem hier nicht besprochenen) *Catastrophe* (1982) – die Verbindungen zwischen künstlerischer Machtausübung und politischer Kontrolle auslotet.² Es greift darüber hinaus auch zu kurz, weil Becketts Fernseharbeiten stark metatheatralisch sind, was unter anderem bedeutet, dass ihre drei Ebenen durchwegs miteinander verknüpft werden. Wenn wir von der Me-

1 Ich danke Markus Marti für hilfreiche Hinweise zur Terminologie des Theaters. Zu großem Dank verpflichtet bin ich auch Balazs Rapcsak für seinen wertvollen Hinweis auf weitere mögliche Adressaten der Stimme in *He, Joe*; Ridvan Askin für seine wichtige Frage, ob wir es letztlich nicht doch mit mehr als drei Ebenen zu tun haben; und Michael Festl für viele punktgenaue inhaltliche und stilistische Anregungen.

2 In einem Sammelband an der Schnittstelle von Literaturwissenschaft und Politischer Philosophie würde sich *Catastrophe* als Untersuchungsgegenstand anbieten. Das Stück wird in diesem Aufsatz nicht besprochen, weil es weder in sprachlicher noch in medialer Hinsicht in den Korpus passt: *Catastrophe* ist weder deutschsprachig noch als Fernsehspiel konzipiert.

tatheatralität dieser Fernsehspiele sprechen, meinen wir zuerst einmal, dass sich Worte und Handlungen der dritten, diegetischen Ebene auf die eine oder auf beide der anderen Ebenen beziehen. Dies passiert zum Beispiel, wenn Figurenrede Züge einer Regieanweisung annimmt, so etwa in *Geister-Trio*, wenn die Stimme Befehle wie „Halt! Noch mal!“ erteilt. Nun erreicht jedoch Becketts Selbstbezüglichkeit in diesen Arbeiten ein derart hohes Ausmaß, dass wir oft nicht sicher sind, was noch zur Diegese gehört und was sich dem realistischen Modus gänzlich entzieht und ‚nur noch‘ Metakommentar ist. Eine zweite Besonderheit dieser Werke ist ihre im Vergleich zu früheren Klassikern wie *En attendant Godot* (1952), *Fin de partie* (1957) und *Happy Days* (1961) sehr viel stärkere Fokussierung auf die erste, mediale Ebene. Damit sind die beiden offensichtlichsten Besonderheiten von Becketts Fernsehspielen jedoch noch nicht benannt: ihre sprachliche und mediale Differenz, denn es handelt sich hier um deutschsprachige Videofilme.³

Für eine Einordnung von Becketts deutschen Fernsehspielen in sein Gesamtwerk ist die mediale Differenz von besonderer Bedeutung. Denn diese Arbeiten sind Ausdruck einer dreißig Jahre langen Schaffensphase in der Beckett seine sprachlichen Experimente um mediale Komponenten erweitert. Bereits seit den späten 1950er Jahren setzte er technische Medien auf der Bühne ein, zum Beispiel das Tonbandgerät in *Krapp's Last Tape* (1958) und *Rockaby* (1981), Minnies Spieldose in *Happy Days* (1961), die drei Lautsprecher in *That Time* (1976) und das Megaphon in der ersten englischsprachigen Textfassung von *What Where* (1983). Fast zeitgleich begannen seine Experimente mit unterschiedlichen technischen Ausdrucksmedien. Sein erstes Hörspiel, *All that Fall*, wurde 1957 gesendet, sein einziger Film, schlicht *Film* genannt, wurde 1965 uraufgeführt und sein erstes Fernsehspiel, die erste Version von *He, Joe* (eine zweite wird 1979 folgen) sendete der Süddeutsche Rundfunk am 13. April 1966, zu Becketts sechzigstem Geburtstag.

Das künstlerische Experiment – sei es semiotischer oder medialer Natur – umgibt eine Aura der Subversion, der produktiven Infragestellung gängiger Kommunikations- und Wahrnehmungsweisen. Dies steht im Zentrum modernistischer wie auch früher postmoderner Produktionsästhetiken, von Dada über den Nouveau Roman bis zu den amerikanischen Metafictionisten der 1960er Jahre. Es ist wohl Adorno, der die Beziehung zwischen formalem Experiment und Kulturkritik am hellstichtigsten herausarbeitete und in seinen Begriff der

3 Die meisten dieser Werke wurden von Beginn an als Fernsehspiele konzipiert. Beckett verfasste sie in englischer Sprache und griff für ihre Stuttgarter Inszenierung auf die in der Bibliographie aufgeführten Übersetzungen von Elmar, Erika und Jonas Tophoven zurück. Zu dieser ersten Gruppe gehören *He, Joe*, *Geister-Trio*, ... *nur noch Gewölke* ... und *Nacht und Träume*. Eines der Fernsehspiele, *Was Wo*, basiert auf einem früher entstandenen, französischsprachigen Theaterstück, welches Beckett weitgehend überarbeitete und fürs Fernsehen adaptierte. Auch hier stützte er sich auf die deutsche Übersetzung der Tophovens. Die ohne Dialoge auskommenden Stücke *Quadrat I* und *Quadrat II* schuf Beckett speziell für den Süddeutschen Rundfunk.

„Negativität“ führte, am ausführlichsten in seiner *Ästhetischen Theorie*. Solch ein Verständnis vom kulturkritischen Potential kommunikativer Störung und stilistischer Fremdheit, die moderne und (frühe) postmoderne Kunst produziert,⁴ liegt bekanntlich auch Adornos vielzitiertem Aufsatz zu Becketts *Endspiel* zugrunde. Dieser Nexus zwischen experimenteller Form und gesellschaftlicher Funktion von Kunst ist vielfältig und überzeugend herausgearbeitet worden, auch wenn es genügend Beispiele dafür gibt, dass formal experimentelle Texte beileibe nicht immer von lupenreinen Demokraten verfasst wurden – man denke etwa an Gottfried Benn, Louis-Ferdinand Céline oder Ezra Pound.

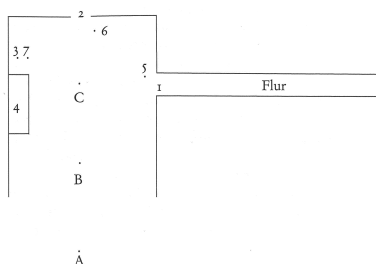
In seinen Fernsehspielen gibt Beckett jedoch dem modernistischen Verständnis des Experiments eine Drehung, welche dessen emanzipatorische Aufladung konterkariert. In Stücken wie *Geister-Trio*, ... *nur noch Gewölk ...*, *Quadrat I*, *Quadrat II* und *Was Wo* gleicht das Experiment einer wissenschaftlichen Versuchsanordnung. Nun ist ein wissenschaftliches Setting nicht notwendigerweise eine Disziplinierungsmaschine, doch in Becketts Fall sind die Objekte, an denen die Experimente vollzogen werden, Subjekte: fiktionale Charaktere, Schauspieler, die gesamte Filmcrew. Überspitzt formuliert haben wir es hier mit Menschenversuchen zu tun.

So ordnet etwa die Skizze zu Beginn der veröffentlichten Version von *Geister-Trio* die männliche Figur auf eine Weise im kargen, gefängnisartigen Raum an, die sich kaum von der Distribution der Objekte unterscheidet. Beide werden als kleine Punkte mit dazugehörigen Zahlen dargestellt. Während sich die Benennung der drei Kamerapositionen von der Benennung der Objekte unterscheidet (im ersten Fall kommen Buchstaben zum Einsatz, im zweiten Zahlen), gibt es diese Unterscheidung im Falle der Objekte und Subjektpositionen nicht. Das Subjekt wird nicht gänzlich zum Objekt degradiert, denn in der Legende zur Skizze wird die männliche Figur als ‚G‘ bezeichnet; aber der Prozess ist weit fortgeschritten. In der gefilmten Version wird dies besonders klar, denn in der Anfangseinstellung ist die männliche Gestalt nicht oder kaum zu erkennen. Was sich schließlich als Mann entpuppt, der am Rande eines Hockers sitzt, scheint zunächst eine Stuhl- oder Sessellehne.

Sowohl im Text als auch in der Aufnahme ist nicht nur die große Distanz zu einem wie auch immer gearteten Realismus zu beobachten, sondern auch eine starke Tendenz hin zur Abstraktion, Entpersonalisierung und Verdinglichung. Weiter ist der Raum selbst, sowohl seine Form als auch seine Größe (6 m x 5 m), klar bestimmt und die Bewegung der Figur – und damit auch des Schauspielers – ebenso klar determiniert. Diese Festlegungen setzen sich im Verlaufe des Textes fort: zu Beginn jeder der drei Teile des Stücks (I. Präaktion, II. Aktion, III. Reaktion) wird die Kameraposition bestimmt, dann die Dauer der einzelnen Einstellungen, auf die Sekunde genau. Die Beschreibung der Handlungen der Figur und die Dauer dieser Handlungen sind ebenso präzise fixiert. Und die Subjekte, so scheint es, nehmen Schaden an dieser Zurichtung.

4 Siehe dazu auch Schweighauser, *The Noises of American Literature*.

I Präaktion
II Aktion
III Reaktion



Raum: 6 m × 5 m

- 1 Tür
- 2 Fenster
- 3 Spiegel
- 4 Pritsche
- 5 G an der Tür sitzend
- 6 G am Fenster
- 7 G am Kopfende der Pritsche
- A Kamerastellung für Gesamtansicht
- B Kamerastellung für Aufnahme aus mittlerer Entfernung
- C Kamerastellung für Nahaufnahme von 5 und 1, 6 und 2, 7 und 3

Abb. 1: Skizze zu Beginn von *Geister-Trio*, aus Samuel Beckett, *Geister-Trio* (1977), übers. Erika und Elmar Tophoven, in: *Nacht und Träume: Gesammelte kurze Stücke*, Frankfurt am Main 2014, S. 265; mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp-Verlags.



Abb. 2: Screenshot der Anfangseinstellung von *Geister-Trio*, aus *He Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Schatten, Geister-Trio, Nur noch Gewölk, Was, Wo: Filme für den SDR, DVD, Frankfurt am Main 2008*.

Dies gilt a fortiori für das Setting von *Quadrat*, einem dialogfreien Fernsehspiel, in welchem sich vier fast identische Figuren gleichmäßig, rasch und in unterschiedlichen Kombinationen auf vorgegebenen Routen durch einen kleinen, „6 Schritte“ (Beckett *Quadrat* 315) breiten, quadratischen Raum bewegen.⁵ Auch hier sind Reduktion und Abstraktion offensichtlich: die vier Figuren heißen 1, 2, 3 und 4; die Ecken des Quadrats A, B, C und D.

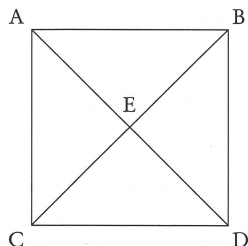
Damit lassen sich die Bewegungen der Figuren mit großer Knappheit und Präzision festlegen: „Gang 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA“ und so weiter. Der Süddeutsche Rundfunk drehte *Quadrat* in zwei Varianten. *Quadrat I* ist in Farbe gefilmt, die vier Figuren tragen weitgehend identische, Mönchskutten ähnelnde Gewänder in vier unterschiedlichen Farben (weiß, gelb, blau, rot) und ihre Bewegungen werden mit schneller Perkussion unterlegt (jeder Figur ist ein anderes Schlaginstrument zugeteilt), die nur dann erklingt, wenn sich die Figur auf der Bühne befindet. Zu Beginn sehen wir zwei Figuren, eine weiße und eine rote, wobei die rote gleich die Bühne verlässt. Danach kommen in regelmäßigen Abständen weitere Figuren hinzu, bis die Zahl 4 erreicht ist, dann wird dieser Prozess umgekehrt, eine Figur nach der anderen verlässt die Bühne, bis nur noch eine übrig bleibt. Im Anschluss kehren wir fast, aber nur fast, zum Anfang zurück. Nur eine Figur, die gelbe, bleibt zurück, die Bühne bevölkert sich wieder, entvölkert sich erneut bis wiederum nur eine, die blaue Figur, übrig bleibt. Die Bühne füllt sich erneut. Um 6:32, zu einem Zeitpunkt zu dem sich alle vier Figuren auf der Bühne befinden, setzt die Perkussion abrupt aus und man hört nun in aller Deutlichkeit, was vorher weniger präsent war: das rhythmische Zusammenspiel des Scharrens der Füße der vier Darsteller. Die Musik setzt um 6:45 wieder ein. Kurz darauf beginnt sich die Bühne wieder zu entleeren, bis nur noch die rote Figur übrigbleibt. Darauf beginnt eine erneute Bevölkerung der Bühne. Der Film bricht abrupt in dem Moment ab, in dem die Figuren am nächsten am Mittelpunkt sind. Die Figuren hören nicht auf, sich zu bewegen, der Film tut es. Selbst wenn alle Figuren auf der Bühne sind, entsteht keine Gemeinschaft: Alle halten den Kopf gesenkt und laufen rasch ihre vorgegebenen Wege ab, ohne sich nahe oder in die Quere zu kommen, denn die vielleicht gefährliche Mitte des Raums (ein Abgrund?) wird stets mit einer raschen Drehung nach links gemieden. Man ist an die Bewegung von Atomen im Raum erinnert, an die hektischen Gänge von Menschen durch eine Großstadt, an Bergsons Bestimmung des Komischen als Überdeckung eines Lebendigen durch ein Mechanisches (Bergson 39) oder an Dantes Verdammte, die ihrem „unyielding punishment“, ihrem „continuous movement of excruciating sameness“ (Fehsenfeld, „Late Work“ 361) überlassen sind.

Wie *Quadrat I* beginnt auch *Quadrat II* mit zwei Figuren auf der Bühne, wobei auch hier die eine die Bühne gleich verlässt. Es gibt jedoch sechs gewich-

5 Es wird jeweils nach der verfilmten Version zitiert und auf die entsprechenden Seiten der in *Nacht und Träume: Gesammelte kurze Stücke* veröffentlichten deutschen Übersetzungen von Erika, Elmar und Jonas Tophoven verwiesen.

Die Schauspieler (1, 2, 3, 4) durchschreiten den begrenzten Bereich, wobei jeder seinen eigenen Gang geht.

Bereich: ein Quadrat. Seitenlänge: 6 Schritte.



Gang 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA

Gang 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB

Gang 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC

Gang 4: DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD

Abb. 3: Skizze zu Beginn von *Quadrat*, aus Samuel Beckett, *Quadrat* (1981), übers. Elmar Tophoven, in: *Nacht und Träume: Gesammelte kurze Stücke*, Frankfurt am Main 2014, S. 315; mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp-Verlags.

tige Unterschiede zur ersten Version: Erstens ist *Quadrat II* schwarzweiß gefilmt und zweitens gehen die Figuren einiges langsamer, müder und abgekämpfter (eine Kombination, die Beckett während der Dreharbeiten zum Ausruf „My God, it's a hundred thousand years later!“ [Esslin, „Zero of Language“ 44] veranlasste); drittens tragen die Figuren gleichfarbige Gewänder, was die Symmetrie der Bewegungen betont, es zugleich aber auch schwieriger macht, die Figuren auseinander zu halten; viertens fehlt die Perkussion, deren Funktion in der ersten Version nun, da die Figuren langsamer laufen, als Antrieb verstanden werden kann; fünftens ist der Film wenig mehr als halb so lang wie *Quadrat I*, was, zusammen mit dem langsameren Gang, dazu führt, dass wir nur eine vollständige Bevölkering und nur eine vollständige Leerung der Bühne sehen; sechstens endet der Film nicht mit allen vier Figuren auf der Bühne sondern nur mit einer, wobei auch hier das Ende des Films nicht das Ende der Figurenbewegung bedeutet.

In beiden Versionen sind die Figuren stark entsubjektiviert: Ihre Gesichter bleiben von einer Kapuze verdeckt; sie gehen gleichmäßig, gleich schnell und in nahezu identischer, leicht gebückter Haltung; ihre Namen (A, B, C, D) dienen nicht der Subjektivierung, sondern sind nach der Logik des Alphabets zugeteilt; und die Statur der vier Schauspieler ist sehr ähnlich, wie in der Regieanweisung vorgeschrieben: „Von möglichst gleicher Statur. Klein und schwächlich, falls man die Wahl hat. Ein wenig Ballett-Training ist wünschenswert. Heranwachsende, wenn möglich. Geschlecht gleichgültig“ (Beckett, *Quadrat* 317). Die Unterschiede werden nicht gänzlich eliminiert; jeder Figur ist ein eigenes Schlagzeug zugeordnet; die Schritte jeder Figur produzieren einen distinkten Klang („Jeder

Schauspieler hat sein eigenes Geräusch“ [317]) und zumindest in der ersten Version des Stücks unterscheiden sich die vier Figuren durch die unterschiedlichen Farben der Gewänder, die sie tragen. Beckett inszeniert hier einmal mehr das Spiel der Iteration, welches Steven Connor mit aller Klarheit herausgearbeitet hat. Nun ist aber, anders als in den poststrukturalistischen Theorien, auf die Connor vornehmlich zurückgreift, die Differenz beileibe kein Hort der Freiheit, denn der stärkste Eindruck, den der Text und seine Verfilmungen hinterlassen, ist der einer vollständigen Kontrolle über die Filmcrew, die Schauspieler und die Figuren. Der Autor, sein Text und seine Regiearbeit überlassen nichts dem Zufall, alles ist vorbestimmt und genauestens choreographiert: „*Alle möglichen Lichtkombinationen sind festgelegt*“ (Beckett, *Quadrat* 316); „*Alle möglichen Schlagfolgen sind festgelegt*“ (316); „*Alle möglichen Kostümkombinationen sind festgelegt*“ (317). Man darf zumindest spekulieren, dass Beckett deshalb das Fernsehspiel für seine ersten Regiearbeiten auswählte, weil man dort, anders als im Theater, fast vollständige Kontrolle ausüben kann; man kann drehen, bis es sitzt⁶.

Beckett war sich des Zusammenhangs zwischen künstlerischer Kontrolle und totalitärer Machtausübung wohl bewusst. Dies wird in dem hier nicht zur Diskussion stehenden, Václav Havel gewidmeten Theaterstück *Catastrophe* (1982) am deutlichsten: Hier übernimmt die Figur des Regisseurs die Rolle eines Politkommissars in einem totalitären Staat. Auch in den Fernsehspielen für den SDR wird dieser Nexus häufig thematisiert, insbesondere dann, wenn, in metatheatralischer Manier, Bühnenfiguren und Stimmen Inszenierungsanweisungen im Befehlston erteilen. *Geister-Trio* beginnt mit einer Anweisung an den Tontechniker (oder vielleicht den Fernsehzuschauer?) seitens der weiblichen, ansonsten aber körperlosen Stimme: „Guten Abend, meine Stimme ist eine leise Stimme. Gefälligst entsprechend einstellen“. An einer Stelle in *He, Joe*, die nur in der Fernsehversion, jedoch nicht im veröffentlichten Text zu finden ist, lässt sich ähnliches beobachten. Auch hier ist es die weibliche körperlose Stimme, die einen Kommentar zur Lautstärke ihrer eigenen Rede abgibt. In diesem Falle bleibt es allerdings unbestimmt, ob die Stimme auf ihre eigene Vergangenheit referiert und Joe anspricht oder sich auf die Gegenwart der Inszenierung bezieht und den Tontechniker adressiert: „Wie stark ich war, als ich anfang, auf Dich einzureden. Nicht, Joe? Normale Lautstärke“. In ... *nur noch Gewölk* ... ist es eine männliche Stimme, die die Inszenierung ihrer eigenen Erinnerung übernimmt. Das Bild changiert zwischen einem im Bett liegenden Mann, einer Bühne, auf welcher derselbe Mann vergangene Handlungen in mehreren Varianten vollzieht, und Einstellungen auf das überlebensgroße Gesicht der Frau, nach der sich der Mann verzehrt. Die Handlungen der Figur auf der Bühne wer-

6 Martha D. Fehsenfelds Bericht von ihrer Begegnung mit Beckett nach dem Dreh von *Was Wo* unterstützt diese Deutung: „I realized the enormous opportunities he found there to enlist every technical facility and assistance to shape the result he envisioned“ („Everything out“ 233–34).

den von der Stimme im epischen Präteritum erzählt. Da die Erzählung der Bewegung der Figur stets vorausgeht, erhält man jedoch den Eindruck, dass die Erzählung zugleich Inszenierungsanweisung ist und die Bewegungen der Figur lenkt. Dieser Eindruck wird gleich zu Beginn erweckt, als die Stimme die Inszenierung der ersten Erinnerung unterbricht: „Nein – Nein, das stimmt nicht“ (Beckett, *Gewölkk* 278). Auch dieses Stück hat die Struktur eines Experiments, wobei die Zuschauer in die Rolle der Beobachter zweiter Ordnung versetzt werden. Anhand einer verkürzten Iteration des Gezeigten werden sie aufgefordert, zu überprüfen, ob sich die Dinge tatsächlich so zugetragen haben, wie sie gezeigt und erzählt wurden: „Man prüfe nun, ob es stimmt“ (279). Unklar bleibt, was es zu überprüfen gilt: die Handlungserzählung oder die Bewegung der Figur auf der Bühne oder beides. Jedenfalls erhalten wir in der Iteration bloß das bewegte Bild ohne Erzählerstimme, womit dem Bild in einem ersten Schritt eine epistemische Priorität zugesprochen wird. Nun überlässt die Stimme das Urteil jedoch nicht den Zuschauern alleine, sondern fällt es nach der Iteration gleich selbst: „Stimmt“ (279). Die Stimme gewinnt wieder Oberhand und das „Man“ in „Man prüfe nun, ob es stimmt“ schließt zugleich die Stimme und die Zuschauer mit ein. Im Unterschied zu *He, Joe* – wo der primäre Adressat der grausamen Frauenstimme nicht der Tontechniker, sondern Joe selbst ist („Sitzt da in seinen stinkigen alten Klamotten und hört sich selber zu ...“ [*He, Joe* 218]; „So ist's recht Joe, weiterwürgen“ [222]) – ist die Machtausübung hier allerdings vornehmlich gegen innen gerichtet, denn was die Stimme kontrolliert, ist die eigene Erinnerung. Die Anweisungen sind deshalb auch nur teils an die Figur gerichtet, teils aber an die Filmcrew.

Die Kontrolle der Figur durch die Stimme findet in verwandter Weise auch in *Geister-Trio* statt, wobei hier im Präsens gesprochen wird. Zu Beginn des zweiten Teils des Stücks sagt die Stimme: „Er wird nun meinen, er höre sie“ (Beckett, *Geister-Trio* 268), worauf die Figur ihren Kopf ruckartig zur Seite dreht und die linke Hand horchend ans linke Ohr führt, an die Seite an der sich der (noch nicht sichtbare) Flur befindet, in dem später ein Junge erscheinen wird, der durch ein leichtes Kopfschütteln die Botschaft überbringt, dass die ersehnte Frau nicht kommen wird. Danach gibt die Stimme der Figur weitere Anweisungen, die – mit einer Ausnahme, dem zweiten „Jetzt zur Tür“⁷ – sogleich befolgt werden: „Wieder“; „Jetzt zur Tür“; „Öffnen“; „Jetzt zum Fenster“; „Öffnen“; „Jetzt zur Pritsche“; „Jetzt zur Tür“. Es ist jedoch in *Was Wo*, dem nebst *Catastrophe* wohl politischsten Stück Becketts, wo der Zusammenhang zwischen inszenatorischer und totalitärer Machtausübung am klarsten herausgearbeitet wird.

Zu Beginn ist der Bildschirm fast vollkommen schwarz; allmählich wird eine riesenhafte, wenig beleuchtete und unscharfe Nahaufnahme auf das einer Todesmaske ähnliche Gesicht eines Mannes eingeblendet.⁸ Die Bewegung seiner

7 Diese Einsicht verdanke ich Ruby Cohn (*Beckett Canon* 238–39).

8 Dieses Gesicht ersetzt das Megaphon der ersten Textfassung und früherer Inszenierungen (Beckett, *Shorter Plays* 415). Zur Ähnlichkeit des Gesichts mit einer Todesmaske berichtet Jim

Lippen erfolgt synchron mit einer ausdruckslosen, technisch verfremdeten, computerähnlichen Stimme, die bereits im dritten Satz die Temporalität des eigenen Sprechens thematisiert: „Ich bin Bam. Wir sind nur noch fünf. Im Präsens, als wären wir noch“ (Beckett, *Was Wo* 333). Nach dessen Ansage „Ich mache an“ (333) erscheint aus dem Dunkel langsam dasselbe Gesicht weiter unten rechts, nur spiegelverkehrt, kleiner, unverzerrt und sehr viel deutlicher ausgeleuchtet und damit besser sichtbar. Dieses kleinere Gesicht bleibt weitestgehend unbewegt als die Stimme widerspricht, während die größere Variante weiterhin die Lippen synchron zum Gesprochenen bewegt. Handelt es sich bei beiden Gesichtern um Bams und, falls ja, wie verhalten sie sich zueinander? Die tiefe, unheimliche Stimme des größeren Gesichts, ihre Ähnlichkeit mit einer Todesmaske sowie ihre anfängliche Erklärung der temporalen Situation legen nahe, dass der große Bam als Erzähler erinnernd aus dem Jenseits spricht, während der kleinere die (spärliche) Handlung erlebt und mitgestaltet. Der Eindruck, dass es sich bei beiden (wie im Text festgelegt) um Bam handelt, verfestigt sich, als die Stimme eine zweite Figur, Bom, und weitere Figuren ankündigt und diese rechts neben dem ersten kleineren Gesicht in Erscheinung treten: „Endlich erscheint Bom. Erscheint wieder. Und so weiter“ (334). Diese Gesichter haben beide die Augen geschlossen.

Ähnlich wie in ... *nur noch Gewölk* ... kommentiert die Stimme knapp und bestimmt die Akkuratheit des Gezeigten: „Gut“. Darauf werden beide neuen Gesichter wieder aus- und nach wenigen Sekunden, in denen nur Bams Gesicht zu sehen ist, wieder eingeblendet, in umgekehrter Reihenfolge. Dieses Mal hält Bom die Augen offen; im dritten Gesicht bleiben sie geschlossen. Wiederum werden beide Gesichter ausgeblendet, während Bams sichtbar wird. Dann taucht nur Boms neben Bams Gesicht auf, dieses Mal mit geschlossenen Augen. Im Anschluss wird zuerst Bams, dann der dritten Figur Bims Gesicht ausgeblendet. Nach wenigen Sekunden, in denen wir nur das schemenhafte größere Gesicht sehen, wird Bams kleineres Gesicht wieder eingeblendet, dieses Mal jedoch mit geschlossenen Augen. Wiederum wird das Gezeigte für gut befunden und die Löschung des Lichts, respektive der Beleuchtung angekündigt: „Gut. Ich mache aus“. Bam wird ausgeblendet, wir sehen kurz einen schwarzen Bildschirm und das Ganze beginnt von vorne: „Ich fange nochmal an“.

Bei diesem Rerun handelt es sich jedoch keineswegs um eine reine Wiederholung, denn die Figuren beginnen ein Gespräch zwischen Bam, der die Augen geöffnet hat, und Bom, der sie geschlossen hält. Dies wird von Bams Stimme angekündigt, mit dem einmal wiederholten Satz, welcher zwischen Aussage

Lewis, der Kameramann bei Becketts Stuttgarter Verfilmung von *Was Wo*, Folgendes: „The image of Bam in the beyond or beyond the grave or whatever you want to call it – the death-mask thing that wasn't originally planned at all – that gave us the biggest trouble. That was the problem almost up to the end until I came up with this idea of enlarging the death mask – the face, the vision [...] by using a mirror-reflected image plus this old pane of glass I got from an old house – because this type of glass distorts slightly, not too much“ (zit. in Fehsenfeld, „Everything out“ 236).

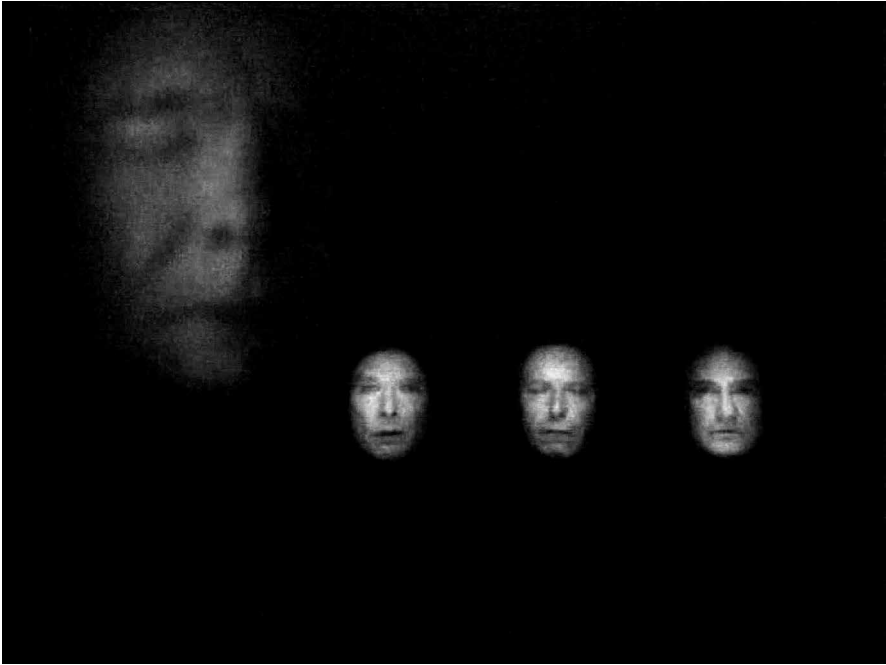


Abb. 4: Screenshot aus *Was Wo*, aus *He Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Schatten, Geister-Trio, Nur noch Gewölk, Was, Wo: Filme für den SDR, DVD, Frankfurt am Main 2008*.

und Befehl schwebt: „Diesmal gesprochen“ (335). Es stellt sich heraus, dass Bam Boms Vorgesetzter ist und er ihn zu Folterung und Verhör eines unbestimmten Dritten befragt. Nun sind zum ersten Mal das kleinere und das größere Gesicht Bams miteinander synchronisiert: Beide bewegen die Lippen, wenn die Stimme spricht, was die Bedrohlichkeit des Szenarios unterstreicht. Doch wenn Bom spricht, bewegen sich zu unserer Überraschung dieselben Lippen des größeren Gesichts, die wir bisher Bam zugesprochen haben, auch. Zudem gibt es mehrere Sequenzen, in denen nur das größere Gesicht spricht, wobei wir die zu Beginn des Stücks gehörte computerähnliche Stimme hören, die sich von Bams Stimme stark unterscheidet. Das größere Gesicht und seine Stimme gehören also einer Erzählerfigur, nicht einem der drei Protagonisten. Und doch bewegt sich das größere Gesicht, wenn die Protagonisten sprechen. Die Stimme scheint keinen festen Sitz in nur einem Körper zu haben oder, andersherum, die Stimme gehört mehreren Körpern und keinem. Dies unterstreicht, dass es sich beim Erzählten um eine Erinnerung Bams handelt.

Bam glaubt Boms Schilderung, dass ihm der Gefolterte die entscheidenden Informationen nicht geliefert hat, nicht und beauftragt einen weiteren Untergebenen, das dritte Gesicht, welches erst jetzt den Namen Bim zugesprochen erhält, Bom zu foltern: „Nimm ihn mit und bearbeite ihn, bis er gesteht“ (337). Bim

nimmt den Auftrag an und führt Bom ab, was dem erneuten Ausblenden beider Gesichter eine düstere Note verleiht. Nun vergeht Zeit: Zu Beginn waren wir im Frühling und jetzt befinden wir uns im Sommer. Das frühere Gespräch zwischen Bam und Bom wird zwischen Bam und Bim wiederholt: Bam befragt seinen Untergebenen Bim, was Bom unter Folter zugegeben hat. Die Fragen richten sich nach dem titelgebenden Was Wo: was der Verhörte getan oder gestohlen hat und wo er es tat oder hintat. Dieses Mal ist es Bim, der beteuert, dass Bom unter Folter nichts preisgegeben hat; Bam glaubt auch ihm nicht und sagt: „Man wird dich bearbeiten, bis du gestehst“ (338). Das Ende dieser Sequenz wird von der Erzählerstimme anerkennend quittiert und gleich wird eine weitere Figur eingeführt: „Gut. Endlich erscheint Bem“ (338–39). Wir haben es also mit vier Figuren zu tun, die, wie uns der Abspann verrät, von vier Schauspielern gespielt werden: Friedhelm Becker, Edwin Dörner, Walter Laugwitz⁹ und Alfred Querbach. Die fünfte Figur, von der von Beginn an die Rede war, ist wohl die des Erzählers, wobei diese vom selben Schauspieler gesprochen wird, der auch Bam verkörpert. Nun fordert Bam Bem auf, Bim zu foltern und zu einem Geständnis zu zwingen. Offensichtlich interessiert Beckett nicht die Frage der Schuld, sondern der Prozess politischer Macht- und Gewaltausübung. Nachdem Bem Bim abgeführt hat und die Gesichter ausgeblendet werden, vergeht wiederum Zeit. Nun ist es, wie die Erzählerstimme verkündet, „Herbst“ (339). Als Bem wieder erscheint, stellt ihm Bam dieselben Fragen, die er bereits an Bom und Bim in ihrer Funktion als Folterknechte gerichtet hatte. Und wieder traut er seinen Antworten nicht. Da mittlerweile keine Folterknechte mehr zur Verfügung stehen (denn sie sind, so dürfen wir annehmen, selbst zu Tode gefoltert worden) führt Bam Bem selbst ab: „Komm“. Nachdem deren Gesichter ausgeblendet wurden, kündigt die Erzählerstimme den Winter an und fügt hinzu: „Endlich erscheine ich, erscheine wieder“ (340). Und siehe da: Was erscheint, ist das kleinere Gesicht Bams. Die Erzählerstimme spricht weiter und adressiert die Zuschauer mit den letzten Worten des Stücks: „Verstehe wer kann. Ich mache aus“ (340). Darauf wird auch dieses kleinere Gesicht ausgeblendet, so dass der Fokus nun ausschließlich auf dem größeren Gesicht liegt, welches langsam und mit geschlossenen Augen das Haupt senkt und ausgeblendet wird.

Wenn man sich als Literaturwissenschaftler die Mühe macht, die Handlungen und Dialoge Beckettscher Theaterstücke oder Fernsehspiele nachzuerzählen, dann mag einen anfänglich ein schlechtes Gewissen plagen. Zu bewusst ist man sich des Verbots der „Häresie der Paraphrase“ (Brooks); zu oft hat man selbst „zu viel Inhaltsangabe“ an die Ränder studentischer Arbeiten geschrieben. Bei Beckett zeigt sich jedoch rasch, dass das Unterfangen sich lohnt, denn die Rekonstruktion des Wenigen, was in seinen Stücken geschieht und des Wenigen, welches in ihnen gesagt wird, führt einem nicht nur die Tatsache vor

9 Nicht „Walter Langwitz“, wie Beckett falsch in seinem Regiebuch zur Stuttgarter Verfilmung von *Was Wo* schreibt (Beckett, *Shorter Plays* 438) und es zahlreiche englischsprachige Beckett-Interpreten wiederholen.

Augen, dass es sich bei Becketts Wiederholungen um Iterationen handelt, also um Wiederholungen mit einer Differenz, sondern lässt auch die Sorgfalt und Präzision sichtbar werden, mit welcher der Autor seine Versuchsanordnungen konstruiert. Schließlich schärft das Wagnis der Häresie auch den Blick auf den reduktionistischen Charakter der Stücke Becketts.

Nun muss man keineswegs frühen, humanistischen oder existentialistischen Lektüren der Stücke folgen, die diese als Erkundungen der Ur-, Un- oder Abgründe menschlicher Existenz verstehen,¹⁰ um zu konstatieren, dass sich der Reichtum von Becketts Texten nicht in ihrer Breite, sondern in ihrer Tiefe manifestiert. Bei Becketts Stücken handelt es sich um Tiefenbohrungen an wenigen Themen, die bei jeder neuen Drehung tiefer vordringen und zusätzliche Komplexität zu Tage fördern. Was in seinen Fernsehspielen primär sondiert wird, so möchte ich im Folgenden weiter ausführen, ist die Macht auf den eingangs genannten drei Ebenen: der medialen, der inszenatorischen und der diegetischen. Auf der diegetischen Ebene markieren das erste für den SDR inszenierte Stück – *He, Joe* – und das letzte – *Was Wo* – die beiden Pole des Spektrums an Machtbeziehungen, die Beckett in seinen sieben Arbeiten für den SDR auslotet: von der Sondierung einer koerzitiven Zweierbeziehung zur Herstellung eines totalitären Settings.¹¹

Die Frauenstimme, die wir in *He, Joe* hören, mag man als besonders unerbittliche Jungsche Anima deuten oder als das Gewissen eines ehebrechenden Katholiken, der seine Geliebte (als Selbstmörderin) der ewigen Verdammnis überließ (Gontarski 430). Doch ist die Dynamik, die sich zwischen der Stimme und Joe entfaltet, die einer dysfunktionalen Zweierbeziehung. Die Stimme, die Joe quält, ist eine innere, doch sie klingt wie die einer betrogenen (Ex-)Frau. Diese Stimme wirft Joe mit großer Gehässigkeit sein Versagen als Partner vor, seine Feigheit, den Verlust seiner Sprachgewalt und seine eigene Rachsucht. Die Gemeinheit dieser unerbittlichen Rede, die ohne Gegenrede bleibt, offenbart sich am deutlichsten im letzten Drittel, als sie auf den Selbstmord von Joes Geliebter („Die Grüne ... die Schmale“ [*He, Joe* 221]) zu sprechen kommt. Mit lustvoller Boshaftigkeit erzählt sie deren drei nahtlos aufeinanderfolgende Selbstmordversuche (Ertrinken, Rasierklinge, schließlich Tabletten) und zwingt Joe, sich vorzustellen, wie sie beim dritten Mal reüssiert: „Jetzt stell dir vor ... Ehe sie vergeht ... *Stell dir vor* ... Das Gesicht in der Mulde ... Die Lippen auf einem Stein ...“ (225). Es bleibt unklar, ob die Stimme dieses Wissen besitzt oder nur vorgibt, es zu besitzen, denn aus der anzitierten Todesanzeige ist derartiges Detailwissen

10 Hugh Kenners *Samuel Beckett: A Critical Study* (1961), Ruby Cohns *Samuel Beckett: The Comic Gamut* (1962), Michael Robinsons *The Long Sonata of the Dead: A Study of Samuel Beckett* (1969) und Andrew K. Kennedys *Samuel Beckett* (1989) sind Beispiele für breit rezipierte humanistische Lektüren Becketts. Martin Esslins Ausführungen zu Beckett in *The Theatre of the Absurd* (1961) beeinflussten dessen frühe, existentialistische Rezeption ebenfalls stark.

11 Ob es sich bei den Fernsehspielen um sechs oder sieben Stücke handelt, hängt davon ab, ob man die Texte oder die filmischen Inszenierungen privilegiert. Auf sieben kommt man, wenn man *Quadrat I* und *Quadrat II* als zwei Stücke zählt.

schwerlich zu entnehmen und Joe selbst war bei den Selbstmordversuchen wohl kaum zugegen, sonst hätte er intervenieren können. Die Sprechsituation ist eigentümlich: wenn wir es bei der Stimme, wie Beckett am 7. April 1966 an Alan Schneider schrieb, mit einer „dead voice in his head“ (Beckett, „Letter“ 201) zu tun haben, dann handelt es sich bei der Geschichte, welche die Stimme erzählt, nicht um Joes Erinnerung an ein konkretes Geschehnis, sondern um ein – durch die Stimme vermitteltes – imaginiertes Konstrukt eines Selbstmords. Zudem ist diese Stimme nicht irgendeine Frauenstimme, nicht eine unbestimmte Manifestation einer wie auch immer gearteten Innerlichkeit, sondern eine konkrete Stimme, deren Sprachduktus und Schärfe Joe in einer imaginierten Rede evoziert. Dies legen wiederholte Hinweise auf eine vergangene Beziehung zwischen ihr und Joe nahe: „Das Beste kommt noch, sagtest du beim letzten Mal ... Als du mir nicht schnell genug in den Mantel helfen konntest ...“ (Beckett, *He, Joe* 217). Konkreter gesprochen manifestiert sich in dieser Rede die pathologische Dynamik der Beziehung zwischen Joe und seiner (Ex-)Frau, die ihre Macht auch über das wahrscheinliche Ende dieser Beziehung und den möglichen Tod der Frau hinaus entfaltet. Diese Dynamik trägt Züge dessen, was Sozial- und Entwicklungspsychologen als ‚koerzitive‘, also auf Zwang basierte Beziehung (*coercive relationship*) bezeichnen.

Seit den 1960er Jahren, also seit der Dekade, in der Beckett *He, Joe* für den SDR inszenierte, interessiert sich die klinische Psychologie zunehmend für intersubjektive Phänomene, welche den traditionell individualistischen Fokus psychologischer Studien erweitern. Im abschließenden Kapitel des von ihnen herausgegebenen Standardwerks *The Oxford Handbook of Coercive Relationship Dynamics* (2016) konstatieren die Psychologen Thomas J. Dishion und James J. Snyder ein zunehmendes Interesse an „dyadic social relationship processes“ (396). Nun scheint zumindest aus kulturwissenschaftlicher und politphilosophischer Sicht eine derartige Erweiterung des Blicks nicht weit genug auszugreifen, wenn es um Machtfragen geht, denn ebenfalls seit den 60er Jahren führte Michel Foucault ein neues, bis heute dominantes modal-relationales Machtverständnis ein, welches den Blick weg von den Individuen und zwischenmenschlichen Beziehungen und hin zu den Diskursen und Dispositiven richtet, welche Subjekte hervorbringen.¹² Wir werden darauf zurückkommen. Auch Sozialpsychologen sind sich bewusst, dass eine dyadische sozialpsychologische Perspektive auf Macht, wie sie insbesondere John R. P. French und Bertram H. Raven in einer Vielzahl von Arbeiten seit ihrer enorm einflussreichen Studie „The Bases of Social Power“ (1959) entwickelten,¹³ nicht der Weisheit letzter Schluss ist. So

12 Die Charakterisierung von Foucaults Machtbegriff als ‚modal-relational‘, also von ‚Macht‘ als einem Sozialzusammenhängen immanenten Prinzip, das nicht in, sondern zwischen Substanzen wirkt und Handlungsmöglichkeiten eröffnet, verdanke ich Kurt Röttgers’ hervorragender Studie *Spuren der Macht: Begriffsgeschichte und Systematik*.

13 Siehe Ravens Aufsatz „The Bases of Power and the Power/Interaction Model of Interpersonal Influence“ (2008) für einen hilfreichen Überblick über Weiterentwicklungen von French und Ravens Theorie sozialer Macht seit 1959.

kritisiert etwa Sik Hung Ng in seiner ebenfalls breit rezipierten Monografie *The Social Psychology of Power* (1980), seltsamerweise noch ohne jeglichen Bezug auf Foucault, dass sich die Sozialpsychologie weitgehend mit „individual and interpersonal modes of analysis“ begnüge, was eine bedauerliche „underemphasis on the relatively more permanent, structural aspect of the power relation between people in favour of the more transient, and situation-specific aspect“ (4) mit sich bringe. Und doch ist eine dyadische Perspektive auf Becketts Verhandlung von Machtkonstellationen in Fernsehspielen wie *He, Joe* und ... *nur noch Gewölk* ... lohnenswert, denn Becketts Reduktionismus manifestiert sich nicht nur formal, sondern auch in der Reduktion des Figurenensembles, so dass oft nur ein Schauspieler auf der Bühne steht (in *He, Joe*) oder liegt (in ... *nur noch Gewölk* ...) und mit einer zweiten Instanz (einer Stimme, einem Gesicht) interagiert.

Sozialpsychologen bezeichnen eine ganze Reihe von Verhaltensweisen innerhalb von Beziehungen als koerzitiv:

Topographically, coercion has typically referred to a class of overt social behaviors that are perceived as aversive by others [...]. These behaviors may be direct and include physical threats and aggression, verbal threats and disparagement, opposition and noncompliance, negative affective displays, and emotional manipulation and control. Coercion can also take more indirect and subtle forms such as love withdrawal, lying and deception, third-party character denigration, and rejection or exclusion in social groups in which relationships are keys to adaptive functioning. In some cases, as we will see, individuals may even ‚coerce‘ their romantic partner into acquiescence through manipulative affection. Regardless of the specific form, coercion is apparent in all close relationships, with partners, siblings, peers, friends, intimate partners, teachers, and coworkers. (Snyder and Dishion 2)

Beckett erkundet in *He, Joe* eine Beziehungsdynamik, die gleich in mehrerlei Hinsicht koerzitiv ist: die Stimme ist betont aggressiv – in Becketts eigenen Worten, „Each sentence a knife going in, pause for withdrawal, then in again“ („Letter“ 201) – und setzt ihn als Mann und Mensch herab: „Ich fand jedoch etwas Besseres ... Schließlich ... Wie dir hoffentlich zu Ohren gekommen ist ... Überlegen in jeder Hinsicht“ (Beckett, *He, Joe* 221). Auch manipuliert ihn die Stimme emotional, indem sie die Selbsttötung seiner Geliebten detailreich nacherzählt und ihn dabei sowohl an die Intensität der vergangenen Liebe als auch an seine eigene Schuld am Tod der Geliebten und ihrer Verdammnis erinnert: „Das war Liebe ... [...] Du hast sie gehabt, nicht? ... Du hast sie erledigt ...“ (222). Nun stellen Psychologen bereits in den 80er Jahren fest, dass die Dynamik des Zwangs in koerzitiven Beziehungen selten nur in die eine Richtung läuft: „individuals who increasingly rely on coercive tactics are both architects and victims of coercive environments“ (Snyder and Dishion 5). George W. Howe und Laura Mlynarski bringen es auf den Punkt: „In simplest terms, coercion appears to breed coercion“ (388). Auch diese Facette koerzitiver Beziehungen sondiert Beckett, am klarsten im überraschenden Schluss von *He, Joe*. Durch das Stück hindurch wird



Abb. 5: Screenshot Schlusseinstellung *He, Joe*, aus *He Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Schatten, Geister-Trio, Nur noch Gewölk, Was, Wo: Filme für den SDR, DVD, Frankfurt am Main 2008*.

Joe, der einen schäbigen, unter der rechten Achsel zerrissenen Mantel trägt, unerbittlich gedemütigt und hält seinen Kopf meist gesenkt. Doch nun, in der letzten Einstellung richtet er sein Haupt auf, grinst breit und durchbohrt den Zuschauer in einer extremen Nahaufnahme mit einem harten Blick (Abb. 5).

Joe macht sich zum Subjekt und wir werden daran erinnert, dass die Stimme zuvor mehrmals seine Aggressivität hervorhob. Joe, so hören wir, hätte nicht nur seine Geliebte, sondern auch seinen Vater wie auch seine Mutter „erledigt“ (*He, Joe* 222 et passim) und befähige „Würger“ (221), die er (auch das bleibt unbestimmt) auf seine eigenen Gedanken oder auf Dritte hetzen kann. Während Joe durchs Stück hindurch in erster Linie als Opfer der grausamen Stimme erscheint, findet am Ende eine überraschende, schwer deutbare Umkehrung der Machtverhältnisse statt. Eine mögliche Interpretation der Schlusseinstellung geht davon aus, dass die Stimme die Wahrheit sagt, wenn sie feststellt, dass es Joes „einzige Passion“ sei, „[i]n [s]einem Kopf die Toten [zu] töten“ (218), nachdem er bereits an seinem Vater einen „Mentalmord“ (217) verübt habe. Vielleicht ist es genau dies, was Joe im Verlaufe des Stücks vollzieht, Mentalmorde an den Toten: dem toten Vater, der toten (Ex-)Frau, der toten Geliebten. Diese Mentalmorde – Taten, die einer aggressiven Form des psychologischen Durcharbeitens ähneln mögen und die Beckett als „his passion to kill the voices he cannot kill“ (zit. in Gontarski 425) beschreibt – bereiten Joe kein perverses Vergnügen, er leidet sichtlich, doch das abschließende Grinsen mag zugleich boshaft und er-

leichtert sein, darauf hinweisend, dass er am Ende die beiden höchsten Ziele seiner Selbstgeißelung erreicht hat: Katharsis und das Verstummen der letzten ihn quälenden Stimme.

In keinem anderen Fernsehspiel Becketts ist der Fokus auf Machtkonstellationen auf der Mikroebene des Zwischenmenschlichen so deutlich wie in *He, Joe*. Es lassen sich jedoch auch in anderen der Stücke ähnliche Dynamiken beobachten, etwa in ... *nur noch Gewölk* ..., wo sich die männliche Figur nach der physischen oder mentalen Präsenz der weiblichen verzehrt („und begann, sie anzuflehen, mir zu erscheinen“ [*Gewölk* 279]) und diese ihm, wie in *Geister-Trio*, verwehrt wird, bis er schließlich mit ruhiger, erleichterter, vielleicht gar spöttischer Stimme über das (vorläufige?) Ende des Begehrens berichtet:

[B]is ich es leid wurde, und aufgab, und mich mit etwas anderem beschäftigte, das ... lohnender war, wie etwa ... wie etwa ... Kubikwurzeln, zum Beispiel, oder mit nichts, mich mit nichts beschäftigte, jene Fundgrube, bis es an der Zeit war, bei Tagesanbruch, mich wieder aufzumachen [...]. (281)

Auch hier findet eine zumindest partielle Umkehrung der Hierarchie statt, die Becketts Interesse an der Dynamik und Instabilität von Machtverhältnissen belegt.

Wenn wir uns vom einen Ende des Spektrums an Machtbeziehungen, die Beckett erkundet, hin zum anderen bewegen, dann führt uns dies vom Privaten zum Politischen und vom Zwischenmenschlichen zum Systemischen. Auf dem Weg dorthin begegnen wir *Geister-Trio*, einem Stück, dessen Titel bereits nach einer zumindest triadischen Perspektive verlangt. Am anderen Pol angelangt begegnen wir aber *Was Wo*. Wie bereits angedeutet, haben wir es bei diesem Stück, auch wenn dies unter Beckett-Forschern durchaus umstritten ist,¹⁴ mit einem totalitären Setting zu tun. Im Zentrum dieser Sondierung der Macht stehen Befehl und Gehorsam, Folter und an Paranoia grenzendes Misstrauen. Bam ist keine charismatische Führergestalt und Becketts Interesse gilt nicht den massenpsychologischen Effekten totalitärer Herrschaft. Stattdessen erkundet er die Mechanismen politischer Gewalt. Die kindlichen Namen der Figuren und ihre Anordnung als Minimalpaare – Bam, Bem, Bim, Bom – deuten die Austauschbarkeit von Individuen im Totalitarismus an und geben deren Machtdynamiken der Lächerlichkeit preis. Zudem zeigt Beckett auf, dass sich in solchen Systemen kein Subjekt sicher fühlen kann, ein jedes der Gewalt preisgegeben ist. Was Adorno zum *Endspiel* schreibt, gilt in gleichem Maße für *Was Wo*: „Alles wartet auf

14 So behauptet etwa Fehsenfeld in ihrem vielzitierten Aufsatz zu *Was Wo* felsenfest: „[T]ortured personalities on the TV screen are not characters but images in the memory of Bam, in the setting not of a prescribed limbo of inquisition, but of the torment in the insatiable mind – the inner landscape of Beckett, of Bam – the mind engaged in an excruciating experiment, with imagination playing the central role, directed to the nerves of the viewer“ („Everything out“ 240). Solche Abneigung gegenüber politischen Interpretationen scheint einerseits den Nachwehen früherer existentialistischer Lektüren Becketts geschuldet, andererseits dem oft anti-mimetischen Charakter seiner Werke.

den Abtransport“ (Adorno, „Endspiel“ 293). Wie Hannah Arendt in ihren Studien zur totalen Herrschaft zeigt, „beraubt“ diese „Menschen nicht nur ihrer Fähigkeit zu handeln, sondern macht sie im Gegenteil, gleichsam als seien sie alle wirklich nur ein einziger Mensch, mit unerbittlicher Konsequenz zu Komplizen aller von dem totalitären Regime unternommenen Aktionen und begangenen Verbrechen“ (Arendt, *Elemente* 975). Im Einklang mit diesem Verständnis totaler Herrschaft sind nicht nur die Namen der Protagonisten von *Was Wo* nahezu identisch, sondern wechseln auch Folterknecht und Folteropfer ihre Rollen mit unschöner Regelmäßigkeit.

Arendts frühe Totalitarismus-Analyse ist idiosynkratisch, weil sie einigen der zentralen Merkmale totalitärer Herrschaft – insbesondere dem Führerkult und den Massenparteien – wenig bis keine Beachtung schenkt und den Kommunismus zumindest in der ersten, englischsprachigen Ausgabe von *The Origins of Totalitarianism* (1951) weitgehend ausblendet.¹⁵ Der bleibende Wert von Arendts Beiträgen zur Totalitarismus-Debatte liegt in ihrer Einsicht in die systematische Willkürlichkeit des totalitären Terrors und ihrer hellsichtigen Beschreibung des Gefühls, auf dem totale Herrschaft gründet und welches sie reproduziert. Sie beschreibt dieses Befinden als „das Gefühl, von allen ganz und gar verlassen zu sein“ und konstatiert: „Die Grunderfahrung menschlichen Zusammenseins, die in totalitärer Herrschaft politisch realisiert wird, ist die Erfahrung der *Verlassenheit*“ (*Elemente* 975).

Eng mit dieser Beobachtung verbunden ist Arendts Bestimmung des Terrors „als das eigentliche Wesen der totalitären Herrschaft“ (*Elemente* 954). Terror ist, so Arendt, die Hauptursache für das Gefühl der Verlassenheit, denn er „zerstört [...] einerseits alle nach Fortfall der politisch-öffentlichen Sphäre noch verbleibenden Beziehungen zwischen Menschen und erzwingt andererseits, dass die also völlig Isolierten und voneinander Verlassenen zu politischen Aktionen [...] wieder eingesetzt werden können“ (*Macht* 975). In Arendts Verständnis ist Terror in totalitären Staatsformen insofern systematisch (und in dem Sinne nicht-willkürlich), dass er „ein permanentes Herrschaftsinstrument“ (35) ist, welches den „Zaun des Gesetzes, in dessen Umhegung Menschen in Freiheit sich bewegen können, durch ein eisernes Band“ ersetzt, „das die Menschen so stabilisiert, dass jede freie, unvorhersehbare Handlung ausgeschlossen wird“ (955). Die totalitäre politische Gewalt ist zudem auch in einem zweiten Sinne nicht-arbiträr: sie orientiert sich am vermeintlichen „Gesetz der Geschichte“ oder dem „Recht der Natur“ (947).

Totalitärer Terror ist gleichzeitig jedoch auch willkürlich und gerade deshalb total, weil er jeden und jede, unabhängig von deren Regimetreue, Gesinnung oder Taten treffen kann. Arendt bezeichnet dies als „das letzte, voll entwickelte Stadium totalitären Terrors“, in dem „immer größere Massen von Menschen ohne Ansehen von ‚Schuld‘ oder ‚Unschuld‘ bestraft, also ermordet werden“

15 Siehe auch Henning Ottmanns Diskussion von Arendts Totalitarismus-Verständnis als „eigentümlich und eigenwillig“ (414).

(*Macht* 733). Diese Willkürlichkeit zeigt sich, so fügt Arendt an, unter anderem an den „willkürlichen Einlieferungen beliebiger Menschengruppen in Konzentrationslager“, den „dauernde[n] Säuberungen des herrschenden Apparats“ und den „ungeheuerliche[n] Massenliquidationen“ (733). Henning Ottmann beschreibt die Willkürlichkeit totalitären Terrors eindrucklich am Beispiel der stalinistischen Säuberungen von 1937–38:

Die Logik dieser Säuberungen ist schwer zu erschließen. [...] In die Reihen der Opfer vermag kein Menschenverstand irgendeine Logik bringen. [...] Zwar ist Herrschaft durch Furcht so alt wie die Tyrannis. Montesquieu hatte die Furcht das ‚Prinzip‘ der Despotie genannt, so wie er der Monarchie die ‚Ehre‘ und der Republik die ‚Tugend‘ zuschrieb. Aber neu ist, dass die Erzeugung von Furcht und Schrecken von jeder realen Bedrohung des Systems abgelöst ist und sie keiner konkreten Tat der Widergesetzlichkeit mehr bedarf. Neu ist die Herrschaft der Furcht ohne Anlass. Man ist kein Aufständischer, kein Gegner und doch wird man ein Opfer der Verfolgung sein. (123–24)

Auf eben diese Einsicht in die Willkürlichkeit totalitären Terrors zielen Becketts Wahl nahezu identischer Namen für seine Figuren und seine Inszenierung eines nahtlosen Übergangs zwischen Täter- und Opferdasein, zwischen Folterern und Gefolterten, ab. Ein verkürzter Bericht der Foltersequenz verdeutlicht dies: Bom foltert einen ungenannt bleibenden Dritten,¹⁶ Bim foltert Bom, Bem foltert Bim, Bam foltert Bem. Auch die Tatsache, dass die Natur der den Gefolterten zur Last gelegten Verbrechen im Dunkeln bleibt, und sowohl das Was als auch das Wo dieser Taten unbestimmt bleiben, zielen in dieselbe Richtung. Was wir hier zu sehen und vor allem zu hören bekommen, ist die Momentaufnahme einer totalitären Säuberungswelle, in welcher „der Polizeistaat beginnt, seine eigenen Kinder zu verschlingen, und dem Henker von Gestern morgen die Rolle des Opfers zugeteilt wird“ (Arendt, *Macht* 57–58). Dass der Mund im großen Gesicht Bams sich teils auch dann bewegt, wenn andere Figuren sprechen, unterstreicht nicht nur, dass wir uns im Erinnerungsmodus befinden, sondern zeigt auch die Vorhersagbarkeit der Rede sowie die Austauschbarkeit der Täter- und Opferrollen im straff durchregierten politischen Raum.

Nun ist aber *Was Wo* nicht bloß eine Sondierung der Praxis totaler Herrschaft, sondern erkundet zudem – wie bereits angedeutet und auch an *He, Joe, Geister-Trio*, *Quadrat* und ... *nur noch Gewölk* ... gezeigt – den Nexus von inszenatorischer und totalitärer Macht. Ähnlich wie die Figur des Regisseurs in *Catastrophe* ist auch Bam zugleich Politikkommissar und Regisseur; seine Stimme verkörpert die Befehlsgewalt im totalen Staat und inszeniert die Handlungen, die wir sehen. Wenn er „Gut“ sagt, dann beurteilt er damit sowohl die korrekte Ausführung eines Befehls, als auch eine mit seinen Inszenierungsanweisungen konforme

16 Gontarski erinnert uns daran, dass Bom zu Beginn nicht einfach erscheint, sondern zurückkehrt („Erscheint wieder“ [Beckett, *Was Wo* 335]) und legt dar, dass der Name des Unbekannten ‚Bum‘ sein könnte, womit nebst ‚a‘, ‚e‘, ‚i‘ und ‚o‘ der fünfte Vokal zum Einsatz käme (Beckett, *Shorter Plays* 415).

Aufführung. Dass solche Konvergenzen eine stark metatheatralisch-selbstironische Komponente haben, darf angenommen werden, übte Beckett doch als Autor wie auch als Regisseur eine besonders starke Kontrolle über die Inszenierung seiner Werke aus.¹⁷ Daran erinnert Dietmar Kammerer im zweiten Beitrag zur DVD mit den deutschen Fernsehspielen (der erste Beitrag ist Deleuzes Beckett-Aufsatz):

Beckett zielte wie kaum sonst ein Dramatiker auf eine Choreographie der Worte und der Bewegungen, auf eine Entpsychologisierung der Bühne, um dadurch Raum zu schaffen für Musikalität, Rhythmus und eine letztendlich heitere Leichtigkeit im Angesicht der Zerstörung. In seinen lakonischen Worten: „Wir wollen so viele Lacher wie möglich aus diesem schrecklichen Zeug herausholen“.

Das mag Becketts Entscheidung erklären, mit *He, Joe* eine erste eigene Regiearbeit ausgerechnet in einem Fernsehstudio zu wagen. Denn dort hatte er die Möglichkeit, seine Vorstellungen mit noch genauerer Kontrolle als auf der Bühne umzusetzen. Er machte minutiöse Vorgaben für Kamerawinkel, Kulissen, Kostüme; die Farbpalette sollte sich auf Nuancen von Grau beschränken. [...] [D]ie Sprechgeschwindigkeit korrigierte er mit der Stoppuhr in der Hand. (47)

Die von Stanley E. Gontarski 1999 herausgegebenen Regiebücher zu den kürzeren Stücken Becketts (*Shorter Plays*) umfassen unter anderem auch Faksimiles und Transkriptionen der handschriftlichen Notizen des Autors zur zweiten Verfilmung von *He, Joe* aus dem Jahre 1979 und zum sechs Jahre später gedrehten *Was Wo*. Ein erneuter Blick auf diese Texte, aus denen ich bereits weiter oben zitierte, gibt uns weitere Einblicke in Becketts Wirken als Regisseur. So enthält etwa das Regiebuch zu *Was Wo* eine Formulierung, die Gontarski zurecht als vielleicht eine von „Beckett’s most succinct summaries of his late aesthetics“ (450) bezeichnet. Mit „Process of elimination“ (431) fasst Beckett seine Spätästhetik in eine Kurzformel, deren Präsenz in einem Regiebuch ein weiterer Beleg dafür ist, dass für ihn das Prinzip der Reduktion, welches er in Absetzung zu Joyce für sich beanspruchte, sowohl für die Verschriftlichung als auch die Inszenierungen seiner Stücke gilt: „I realised that my own way was in impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, in subtracting rather than in adding“ (zit. in Knowlson 319).

Das Regiebuch für *Was Wo* – ein Stück, welches ursprünglich auf Französisch verfasst, für den SDR aber komplett umgeschrieben wurde – legt zudem auch fest, wie die Stimmen Bams klingen sollen:

S’s voice prerecorded.

Bam’s, but changed

(entfernt [removed, distant]) (Beckett, *Shorter Plays* 435)

17 Siehe dazu etwa Jonathan Bignells Charakterisierung der Beziehung zwischen Beckett und der BBC: „Beckett had exceptional control over the production of his work and contributed to decisions about design, costume, direction, editing, and acting“ (103).

Auf den sechs Blättern in seinem Regiebuch wiederholt Beckett diese Festlegung von ‚Bam‘ und ‚Stimme‘ (S) drei Mal in unterschiedlicher Form, was zugleich sein Gespür für die Wichtigkeit der akustischen Dimension dieser Inszenierung belegt als auch seinen Willen, diese Entscheidung in Stuttgart um- und durchzusetzen. Das Weglassen des in der ursprünglichen Textversion vorgesehenen Megaphons für die Stimme wird ebenfalls mit aller Entschlossenheit formuliert: „Loudspeaker out“ (Beckett, *Shorter Plays* 447).

Die (durchwegs positiven) Erinnerungen, die Becketts Regieassistent für die 1986er Verfilmung von *Was Wo* in einem Artikel für *Theater Heute* schildert, bestätigen diesen Eindruck. In seinem im Sendemonat April veröffentlichten Beitrag berichtet Walter D. Asmus von den Vorgesprächen mit Beckett in Paris und den Drehtagen in Stuttgart im Juni 1985. Beckett erscheint in diesen Schilderungen als ernsthaft und schweigsam, doch durchaus auch zu Späßen aufgelegt. Asmus berichtet, mit vielen Anekdoten angereichert, von „[q]uälende[r] Geduldsarbeit an Kopfhaltungen, damit die Köpfe in immer gleicher Weise erscheinen“ (29), von Becketts Vortrag eines scherzhaften Stuttgart-Gedichts bei Forelle und Riesling, von seiner immer wiederkehrenden großen Unzufriedenheit, von seinem verhaltenen Lob der ersten beiden Aufnahmen („sie seien beide ganz o.k.“ [29]); vom Gelächter am Kantinentisch; vom Erschrecken der Bildmischerin, die glaubte, sie hätte etwas falsch gemacht (30). Beckett ist durch und durch sympathisch und zugleich alles einfordernd, Respekt einflößend.¹⁸ Am Ende steht das vollendete Werk: „Im Verlaufe von zehn Tagen hat eine Idee ihren adäquaten Ausdruck gefunden. Etwas und jemand ist zu sich selbst gekommen. [...] Thank you, Sam!“ (30).¹⁹ Bei Becketts Inszenierungen seiner eigenen Stücke steht das charismatische Subjekt eben nicht auf der Bühne, sondern sitzt im Regiestuhl.

Im Regiebuch zur 1979er Inszenierung von *He, Joe* finden wir die Doppelseite in Abbildung 6. Zur auf den ersten Blick enigmatischen Zahlenliste erklärt Gontarski:

The left-hand column of numbers here indicates not the play's camera moves, for there are nine of those, but the ten sections defined by the nine moves. The corresponding right-hand column indicates the number of lines of dialogue in each of those ten sections. [...] The tenth section is divided by the stage direction „Stimme wird schwächer bis zu einem gerade noch hörbaren Flüstern, das Kursivgesetzte lauter“ [...]. Part I contains 54 lines but Beckett evidently cut one, „Zu dieser un-

18 In einem Aufsatz zur Verfilmung von *Was Wo* schreibt Fehsenfeld von der Stuttgarter Filmcrew „sympathetic, disciplined patience keyed to his exacting way of working“ („Everything out“ 234).

19 Diese Eindrücke decken sich im Wesentlichen mit Michael Erdmanns, dem Organisator des internationalen Beckett-Festivals, das 1993 in Düsseldorf stattfand. In einer von Catharina Wulf organisierten Gesprächsrunde spricht er von Becketts „sehr leichtem und sanftem Terror“ (Wulf 16; meine Übersetzung). In der selben Runde verneint übrigens Asmus, dass Beckett „wirklich einen diktatorischen Umgang“ pflegte, fügt aber hinzu, dass er „in dem Sinne einem Diktator ähneln möge, dass es für Dritte ziemlich schwierig war, di[e] Beckettsche Vision zu modifizieren“, denn es sei „fast unmöglich [...] ein System oder eine Vision zu verbessern, die fast perfekt waren“ (16; meine Übersetzung).

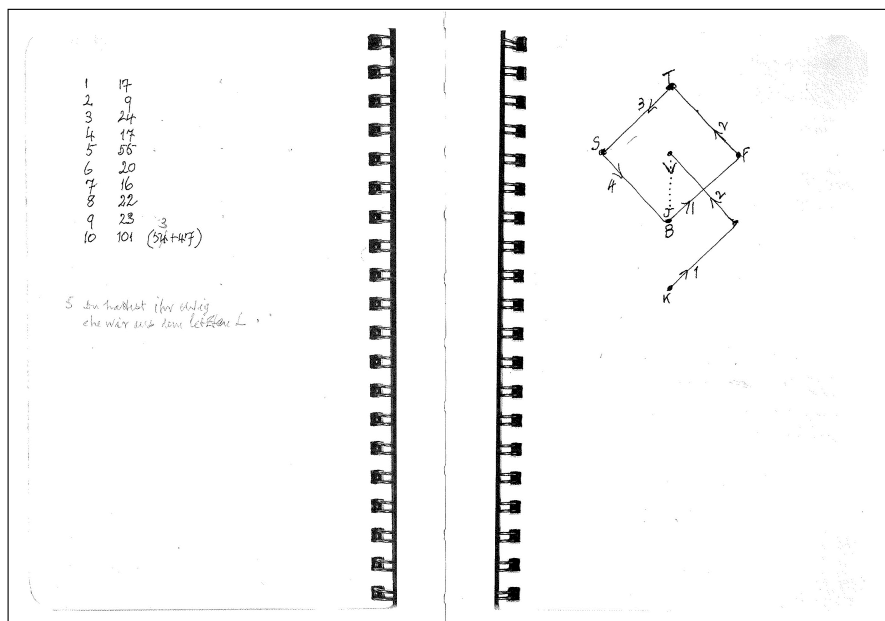


Abb. 6: Faksimile von Seite 5 verso und Seite 6 recto aus Becketts Regiebuch zu *He, Joe* (1979), aus Samuel Beckett, *Shorter Plays, with Revised Texts*, The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, Bd. 4, hg. v. Stanley E. Gontarski, London 1999, S. 252–53; mit freundlicher Genehmigung der Beckett International Foundation, The University of Reading.

heimlichen Zeit...“, hence the revision of 54 to 53. He failed, however, to revise the total, 101. (Beckett, *Shorter Plays* 265)

Die Skizze hingegen legt, so Gontarski weiter, die Bewegungen des Schauspielers, der Joe verkörpert, und die der ihm folgenden Kamera fest:

This diagram traces the pattern of Joe's movement with the trailing camera (K, Kamera). It apparently includes the preaction of Joe's and the camera's entering the room and moving to the bed (B, Bettrand). It then traces the anti-clockwise pattern of room inspection: to the window (F, Fenster), to the door (T, Tür), to the cupboard (S, Schrank), and finally back to the bed. (265)

Bei der Lektüre solcher Stellen in Becketts Regiebüchern ist man an die Regieanweisungen von *Quadrat* erinnert. Im Regiebuch von *He, Joe* gibt Beckett dem Stück fast schon die Präzision, die bei *Quadrat* bereits in den Regieanweisungen des veröffentlichten Textes steht. Wenn in *Quadrat* die Bewegungen der Schauspieler, wie es Chris J. Ackerley und Gontarski zutreffend beschreiben, „prescribed, determined, enforced motion“ (472) sind, so bekommt man bei der Lektüre von Becketts Regiebüchern zu den Fernsehspielen zunehmend den Eindruck, dass dies cum grano salis für die Handlungen *aller* Akteure bei dieser Verfilmung

gelten soll: für die Dialoge des Schauspielers, die mit der Bewegung der Kamera koordiniert werden müssen und auf die Zeile genau in zehn Abschnitte geteilt werden; für den Gang des Schauspielers; für die Bewegungen der Kamera und des Kameramanns; für die Arbeit des Szenenbildners. Auf der folgenden Seite des Regiebooks wird festgelegt, dass die Anzahl der Schritte des Schauspielers zwischen Bett und Fenster, zwischen Fenster und Tür, zwischen Tür und Schrank und zwischen Schrank und Bett identisch zu sein hat (Beckett, *Shorter Plays* 258). Zudem wird dekretiert, dass seine Gesten beim Öffnen und Schließen von Fenster, Türe und Schrank die gleichen sein sollen, wobei Beckett sich durchaus bewusst ist, dass diese Symmetrie nicht vollkommen hergestellt werden kann. So fragt er in einer wohl unbewusst komischen Notiz: „But how open C [cupboard] inward?“ (*Shorter Plays* 258). Politisch gesprochen haben Becketts Fernsehtexte und Regiearbeiten die Verdinglichung von Subjekten nicht nur zum Thema, sondern vollführen sie auch.

Nun war Beckett mit der 1979er Verfilmung von *He, Joe* sehr unzufrieden, wobei ihm insbesondere Heinz Bennents psychologisierende Darstellung von Joe missfiel. Er „wusste jedoch trotz wiederholter Verbesserungsversuche keine Abhilfe und äußerte schließlich Müller-Freienfels gegenüber, dass dies wohl seine letzte Arbeit fürs Fernsehen gewesen sei“ (Kammerer 50). Becketts Scheitern und seine Ankündigung gegenüber Reinhart Müller-Freienfels, dem damaligen Leiter der Fernsehspielabteilung des SDR, sind bemerkenswert. Man könnte meinen, dass der Fehler in erster Linie beim renommierten, als eigenwillig bekannten Theater- und Filmschauspieler Bennent lag, der vielleicht unwillig, vielleicht aber auch unfähig war, Becketts Direktiven zu folgen. Doch Becketts (zum Glück nicht in die Tat umgesetzte) Resolution, keine Filme fürs Fernsehen mehr zu drehen, ermöglicht eine alternative Deutung, welche uns zum dritten und letzten Machtbegriff führt, der für ein Verständnis von Becketts deutschen Fernsehspielen hilfreich ist.

Beckett mag realisiert haben, dass das Medium des Fernsehens ihm nicht nur eine ungleich größere Kontrolle über die Inszenierung erlaubt als das Theater, sondern selbst eine kontrollierende Instanz ist, die seine Arbeit formt. Beckett selbst nannte das Fernsehen „the savage eye“ (zit. in Fehsenfeld, „Everything out“ 239) und inszeniert die Grausamkeit des Mediums in beiden Verfilmungen von *He, Joe*: es ist hier nicht nur die Stimme, die Joe in die Ecke drängt, sondern auch die Kamera, die sich ihm in neun klar bemessenen Schritten bedrohlich nähert.²⁰ Von dieser Warte aus können wir die Schlusseinstellung der 1966er Inszenierung mit dem grinsenden Joe gar als apotropäischen, gegen den bösen technischen Blick gerichteten Zauber verstehen. Auch in anderen Fernsehspie-

20 Rosemary Pountney beschreibt das koerzitive Zusammenspiel von Stimme und Kamera treffend: „As the woman's comments become inexorably more painful, the camera eye probes more deeply, closing in steadily on its prey, Joe's tormented mind. Each time the voice stops there is no relief for Joe, since the camera inches further in, pinning down, in a smooth precise synchronization from voice to eye and back again, his horrified remembering face“ (45).

len finden wir Varianten der oft Marshall McLuhan zugeschriebenen (tatsächlich aber von seinem Freund John M. Culkin in diesen Worten formulierten) Einsicht, „[w]e shape our tools, and thereafter our tools shape us“ (McLuhan xi), so etwa in *Quadrat I* und *Quadrat II*, die dem Medium des Films eine eigentümliche Macht zusprechen. An deren Ende hören nicht die Figuren auf, sich zu bewegen; der Film tut es für sie.

Bis anhin haben wir die Anweisungen der Stimme an den Tontechniker zu Beginn von *Geister-Trio* (und ihre gleich anschließenden Anweisungen an den Beleuchter, den Bildtechniker und den Szenenbildner) als Becketts Erkundung des Zusammenhangs von inszenatorischer und totalitärer Machtausübung verstanden. Im Verlaufe des Stücks entsteht jedoch der Eindruck, dass der Stimme, die ja selbst bereits eine hybride Menschmaschine ist, die Kontrolle zunehmend entgleitet. „Nicht lauter werden lassen“ ist bereits zugleich Bitte und Befehl. Noch deutlicher wird die Möglichkeit, dass die Stimme selbst von den technischen Apparaten kontrolliert wird, in dem Moment, als die Musik ohne ihre Anweisung um 16:45 stoppt und das Bild weitgehend – aber nicht vollständig – einfriert. Auch hier muss man, wie es die Stimme fordert, genau hinschauen, denn das Bild friert nicht gänzlich ein; der Schauspieler hört sich, kurz nachdem er seine linke Hand erneut horchend ans linke Ohr hält, fast vollkommen auf zu bewegen und die Illusion, dass das Bild vollständig einfriert, wird durch das abrupte Ende der Musik mit kreiert. Das Bild beginnt sich erst um 16:52 wieder deutlich sichtbar zu bewegen, die Musik setzt verzögert wieder an, um 16:56. Der Zuschauer mag denken, es handle sich hier um eine technische Störung. Doch die Iteration dieser ‚Störung‘ um 17:13 – wieder endet die Musik abrupt, doch dieses Mal ist deutlich zu sehen, dass sich der Mann minimal bewegt und die Musik setzt nicht wieder ein – legt eine andere Lesart nahe: die Apparate haben die Überhand gewonnen. Zugleich bleibt jedoch auch eine andere Lesart möglich: dass nämlich des Mannes Geste des Horchens die Musik stoppt. Die Musik endet zwei Mal abrupt, damit er – und wir mit ihm – hören können, ob die sehnlichst erwartete Frau nun endlich auf der anderen Seite der Türe steht. In dieser Lesart liegt zumindest ein Teil der Handlungsmacht bei den Subjekten – wohlgemerkt aber nur ein Teil, denn die Stimme kündigt, wie oben gezeigt, das Horchen an, bevor der Mann die Geste ausführt.

Beckett spürt in seinen Fernsehspielen eben diesem Changieren zwischen Selbstermächtigung und technischer Determinierung von Subjekten nach. Er erkundet, mit anderen Worten, die Reichweite und Grenzen der Macht des medialen Dispositivs, welches Friedrich A. Kittler mit Verweis auf die *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (1903) des paranoiden Senatspräsidenten Daniel Paul Schreber als ‚Aufschreibesystem‘ bezeichnet und mit Rückgriff auf Foucaults *dispositif*-Begriff als „das Netzwerk von Techniken und Institutionen“ bestimmt, „die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben“ (Kittler, *Aufschreibesysteme* 501). Im Einklang mit Foucault erteilt Kittler einer anthropozentrischen Sicht auf die Kultur eine klare Absage. Stärker als Foucault hebt Kittlers *Medienarchäologie* die tech-

nisch-materielle Formierung von Subjekten hervor, weshalb er seinen Theoriebeitrag als (im nicht-marxistischen Sinne) „materialistisch“ (502) bezeichnet. Mit Kittlers Schriften und ihrem Wiederhall in neueren Arbeiten Bernhard Siegerts, Norbert Bolz' und Wolfgang Ernsts erhält die poststrukturalistische These von der diskursiven Determinierung des Menschen ihre spezifisch deutsche, mediale Drehung.²¹

Aus einer solchen medienzentrierten Perspektive geraten die Grenzen in den Blick, die das Medium seinen Benutzern setzt:

Video war Mitte der sechziger Jahre kaum verbreitet, Becketts Regiedebüt bedeutete für den SDR den Versuch, sich in die Beschränkungen und in die Möglichkeiten der elektronischen Aufzeichnung einzufinden, eines Aufnahmeverfahrens, das einige Vorteile bot, aber weder nachträgliche Korrekturen noch Schnitte erlaubte. Beide Darsteller mussten ihre Konzentration über die vollen 29 Minuten aufrecht halten, oder der Take war misslungen. (Kammerer 46)²²

Kammerers Beobachtung öffnet den Blick auf die Videotechnik als Disziplinierungsmaschine, die nicht nur die von ihm genannten Darsteller formt, sondern die gesamte Filmcrew mitsamt Autor und Regisseur. Mit diesem Wissen wird eine zweite Interpretation der bereits angesprochenen Zahlenlisten im Regiebuch der 1979er Version möglich. Diese sind letztlich wohl weniger Becketts Willen zur Kontrolle geschuldet, sondern dem Medium des Videofilms, welches eben diese Präzision verlangt. In Becketts Fernsehspielen bewahrheitet sich im Kleinen der berühmte erste Satz von Kittlers *Grammophon Film Typewriter*: „Medien bestimmen unsere Lage, die (trotzdem oder deswegen) eine Beschreibung verdient“ (3).

Zu Becketts mehrdeutiger Bezeichnung des Fernsehen als ‚savage eye‘ schreibt die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Elizabeth Klaver: „It is unclear whether by this ambiguous remark he meant the probing camera eye that records the scene or the backlit screen of the television set that delivers the image. Both may be understood as ‚savage‘: the camera as a focused, spindling gaze, and the screen as an uncompromising glare“ (324). Aus medienarchäologischer Perspektive er-

21 Siehe auch Balazs Rapcsaks glänzende medienarchäologische Lektüre von *Krapp's Last Tape* als „allegory of the encounter between two differing recording paradigms“ (415) – von Krapps Schreiben in seinem Register und der elektromagnetischen Klangaufzeichnung des Tonbandgeräts.

22 Die Situation ist vergleichbar mit jener der ersten BBC-Produktion von *Eh Joe*, welche vor der SDR-Version abgedreht, doch erstmals knapp drei Monate nach ihr, am 4. Juli 1966, gesendet wurde. Alan Gibson führte Regie und Jack MacGowran, für den Beckett das Stück schrieb, spielte die Hauptrolle: „The expensive Ampex tape was very cumbersome and lacked the facility to pause the tape during a recording. It had a tape life of only 60 plays, and high internal charges were levied by BBC technical departments for editing time and tape storage. [...] With Beckett's characteristic long takes, as in *Eh Joe*, there was no need to make numerous edits within the play as a whole, and so no need to physically cut the videotape or to assemble separately-shot sequences together. While this meant that Jack MacGowran would have been forced to repeat his performance if a mistake was made, the technical strictures of using videotape suited Beckett's play rather than causing production difficulties“ (Bignell 26).

öffnet sich eine dritte Interpretationsmöglichkeit. Die Grausamkeit des Mediums ist ein Effekt des Fernseh- oder, genauer, des Videodispositivs, welches beileibe nicht nur das Kameraauge und den Bildschirm umfasst. Es zwingt alle Beteiligten in ein straffes Korsett: den Autor, den Regisseur, den Kameramann, den Tontechniker, den Bildtechniker, den Szenenbildner und letztlich auch uns, die Zuschauer. Wir haben es hier mit koerzitiver Technik zu tun.

Mit dieser Feststellung sind wir beim weitesten und grundlegendsten Verständnis von Macht angelangt, welches diesem Aufsatz zugrunde liegt. Das mediale Dispositiv gibt den Rahmen vor, innerhalb dessen sich die anderen hier besprochenen Verhandlungen von Macht abspielen, von der dyadisch-privaten Konstellation von *He, Joe* bis zur systemisch-politischen von *Was Wo*. Auch hier haben wir es mit einer Beckettischen Tiefenbohrung zu tun, welche den Blick auf die „means of technological and formal articulation“ (Bignell 24) der Fernsehspiele richtet und dabei die technischen Bedingungen seiner Arbeiten für den Süddeutschen Rundfunk freilegt. Die nun zu ihrem Ende kommende Analyse der vielfältigen Verschränkungen der von Beckett vermessenen Machtebenen und -konstellationen schärft, dies sei abschließend angefügt, auch den Blick auf die Ausnahme. Selbstverständlich könnte man auch das hier erwähnte doch nicht besprochene *Nacht und Träume* einer Analyse der Macht auf der Produktionsebene und der medialen Ebene unterziehen, doch wäre sie letztlich wohl weniger ergiebig, denn in diesem melancholischen Stück, welches Beckett während der Krankheit seiner Frau Suzanne verfasste, geht es auf der diegetischen Ebene nicht um Machtdynamiken, sondern um das Erträumen eines tröstenden, zärtlichen Umgangs jenseits der Macht.

Bibliografie

- Ackerley, Chris J. und Stanley E. Gontarski, *The Faber Companion to Samuel Beckett*, London 2006.
- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1973.
- . „Versuch, das Endspiel zu verstehen“, in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1981, S. 281–321.
- Arendt, Hannah, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft: Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, 14. Aufl., München 2011.
- . *Macht und Gewalt*, 14. Aufl., München 2000.
- Asmus, Walter D., „All Gimmicks Gone? Beckett inszeniert *Was Wo* fürs Fernsehen“, in: *Theater Heute* April 1986, S. 28–30.
- Beckett, Samuel, *Geister-Trio* (1977), übers. v. Erika und Elmar Tophoven, in: *Nacht und Träume: Gesammelte kurze Stücke*, Frankfurt am Main 2014.
- . *He, Joe* (1966), übers. v. Erika und Elmar Tophoven, in: *Nacht und Träume: Gesammelte kurze Stücke*, Frankfurt am Main 2014.
- . *He Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Schatten, Geister-Trio, Nur noch Gewölk, Was, Wo: Filme für den SDR*, DVD, Frankfurt am Main 2008.

- . „Letter to Alan Schneider of April 7, 1966“, in: *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, hg. v. Martin Harmon, Cambridge 1998, S. 201–02.
- . *Nacht und Träume* (1983), übers. v. Erika und Elmar Tophoven, in: *Nacht und Träume: Gesammelte kurze Stücke*, Frankfurt am Main 2014.
- *Nur noch Gewölk* ... (1977), übers. v. Erika und Elmar Tophoven, in: *Nacht und Träume: Gesammelte kurze Stücke*, Frankfurt am Main 2014.
- . *Quadrat* (1981), übers. v. Elmar Tophoven, in: *Nacht und Träume: Gesammelte kurze Stücke*, Frankfurt am Main 2014.
- . *Shorter Plays, with Revised Texts*, The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, Bd. 4, hg. v. Stanley E. Gontarski, London 1999.
- . *Was Wo* (1986), übers. v. Elmar und Jonas Tophoven, in: *Nacht und Träume: Gesammelte kurze Stücke*, Frankfurt am Main 2014.
- Bergson, Henri, *Das Lachen: Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, übers. v. Roswitha Plancherel-Walter, Zürich 1972.
- Bignell, Jonathan, *Beckett on Screen: The Television Plays*, Manchester 2009.
- Bolz, Norbert, *Das Gestell*, Paderborn 2012.
- Brooks, Cleanth, „The Heresy of the Paraphrase“, in: *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, New York 1974, S. 192–214.
- Cohn, Ruby, *A Beckett Canon*, Ann Arbor 2004.
- . *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, New Brunswick 1962.
- Connor, Steven, *Samuel Beckett: Repetition, Theory, and Text*, Aurora 2007.
- Dishion, Thomas J. und James J. Snyder, „Coercion Dynamics: Past, Present, Future“, in: *The Oxford Handbook of Coercive Relationship Dynamics*, hg. v. Thomas J. Dishion und James J. Snyder, New York 2016, S. 396–403.
- Ernst, Wolfgang, *Das Gesetz des Gedächtnisses: Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts)*, Berlin 2007.
- Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City 1961.
- . „Towards the Zero of Language“, in: *Beckett's Later Fiction and Drama*, hg. v. James Acheson und Kateryna Arthur, Houndmills 1987, S. 35–49.
- Fehsenfeld, Martha D., „Beckett's Late Work: An Appraisal“, in: *Modern Drama* 25.3 (1982), S. 355–62.
- . „Everything out but the Faces: Beckett's Reshaping of *What Where* for Television“, in: *Modern Drama* 29.2 (1986), S. 229–40.
- French, John R. P. und Bertram H. Raven, „The Bases of Social Power“, in: *Studies in Social Power*, hg. v. Dorwin Cartwright, Ann Arbor 1959, S. 150–67.
- Gontarski, Stanley E., „The Anatomy of Beckett's *Eh Joe*“, in: *Modern Drama* 26.4 (1983), S. 425–34.
- Howe, George W. und Laura Mlynarski, „Coercion, Power, and Control in Interdependent Relationships: A Dynamic Systems Perspective“, in: *The Oxford Handbook of Coercive Relationship Dynamics*, hg. v. Thomas J. Dishion und James J. Snyder, New York 2016, S. 379–95.
- Kammerer, Dietmar, „Samuel Becketts Fernseharbeiten“, in: *Beiheft zur DVD He Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Schatten, Geister-Trio, Nur noch Gewölk, Was, Wo: Filme für den SDR*, von Samuel Beckett, Frankfurt am Main 2008, S. 45–58.
- Kennedy, Andrew K., *Samuel Beckett*, Cambridge 1989.
- Kenner, Hugh, *Samuel Beckett: A Critical Study*, New York 1961.
- Kittler, Friedrich, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, 4. Aufl., München 2003.
- . *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986.
- Klaver, Elizabeth, „Autopsy and the Savage Eye: Some Dramatic Practices“, in: *New Theatre Quarterly* 16.4 (2000), S. 324–32.

- Knowlson, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, London 2014.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge 1994.
- Ng, Sik Hung, *The Social Psychology of Power*, London 1980.
- Ottmann, Henning, *Das 20. Jahrhundert: Der Totalitarismus und seine Überwindung. Geschichte des Politischen Denkens*, Bd. 4, Stuttgart 2010.
- Pountney, Rosemary, „Beckett and the Camera“, in: *The Savage Eye / L'oeil Fauve*, hg. v. Catharina Wulf, Amsterdam 1995, S. 41–52.
- Rapcsak, Balazs, „Switching Awareness: Technologies of Listening in Beckett's *Krapp's Last Tape*“, in: *The Arts of Attention*, hg. v. Katalin G. Kállay, Budapest 2016, S. 414–25.
- Raven, Bertram H., „The Bases of Power and the Power/Interaction Model of Interpersonal Influence“, in: *Analyses of Social Issues and Public Policy* 8.1 (2008), S. 1–22.
- Robinson, Michael, *The Long Sonata of the Dead: A Study of Samuel Beckett*, London 1969.
- Röttgers, Kurt, *Spuren der Macht: Begriffsgeschichte und Systematik*, Freiburg 1990.
- Schweighauser, Philipp, *The Noises of American Literature, 1890–1985: Toward a History of Literary Acoustics*, Gainesville 2006.
- Siebert, Bernhard, *Passagen des Digitalen*, Berlin 2003.
- Snyder, James J. und Thomas J. Dishion, „Introduction: Coercive Social Processes“, in: *The Oxford Handbook of Coercive Relationship Dynamics*, hg. v. Thomas J. und James J. Snyder, New York 2016, S. 1–6.
- Wulf, Catharina, „Table ronde: Une discussion autour des pièces pour la télévision“, in : *The Savage Eye / L'oeil Fauve*, hg. v. Catharina Wulf, Amsterdam 1995, S. 15–27.